

Dans le cadre des relations interuniversitaires, le département des arts plastiques de l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux III et la Faculté des beaux-arts de l'Université de Bilbao organisent une manifestation annuelle qui donne lieu à une exposition des meilleurs travaux des étudiants (on peut consulter le livre de leurs reproductions dans les bibliothèques de ces deux Universités) et à un débat des enseignants-chercheurs sur un thème retenu pour sa "modernité fédératrice". Le but de ces rencontres est pédagogique et théorique. Il s'agit de confronter des méthodes de travail, des procès de recherche, des œuvres. En 1992, les rencontres sur *la série* ont eu lieu à Bordeaux ; en 1993, elles se tiendront à Bilbao et porteront sur *la citation*.

Ce texte n'aurait pu être publié sans le dévouement de Madame P. Hosteins.

Qu'elle en soit remerciée.

© Editions InterUniversitaires

novembre 1993

816, avenue Maréchal Foch — 40000 Mont-de-Marsan

ISBN 2-87817-062-8

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

LA SÉRIE

Poïétiques et esthétiques

Premières Rencontres des Arts Plastiques
Bordeaux III-Bilbao

Textes réunis par Bernard Lafargue

Avant-Propos de Guy Pehourcq

Avec la participation de

Elena Dagrada

Sabine Forero Mendoza

Bernard Lafargue

Michel Philippon

Hélène Sorbé

Julián Irujo Andueza

Xavier Idoate

Inma Jiménez

Santiago Ortega Mediavilla

Editions InterUniversitaires

816, avenue Maréchal Foch — 40000 MONT-DE-MARSAN

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	
<i>par Guy Pehourcq</i>	7
L'ŒUVRE OUVRABLE	
<i>par Elena Dagrada</i>	13
LE CADRE EST ROMPU.	
DE LA SÉRIE DES SAINT SÉVERIN	
AUX FENÊTRES DE DELAUNAY	
<i>par Sabine Forero Mendoza</i>	23
LES SÉRIES D'ALLAN Mc COLLUM	
ET LE PRINCIPE DES INDISCERNABLES	
<i>par Bernard Lafargue</i>	31
LA SÉRIE, OU LA GLOIRE DU RÉEL	
<i>par Michel Philippon</i>	43
LA SÉRIE EN ART	
ÉMERGENCE ET MANIFESTATIONS PICTURALES	
<i>par Hélène Sorbé</i>	51
LA SERIE COMO ESTRATEGIA Y	
MÉTODO DE TRABAJO	
DISTINTOS TIPOS DE SERIES	
<i>par Julián Irujo Andueza</i>	61
EL CURSO DE REPRESENTACIÓN Y TÉCNICAS	
<i>par Xavier Idoate</i>	73
SERIE : REPETICIÓN DE LO MISMO O VARIACIÓN	
<i>par Inma Jiménez</i>	79
UNA SERIE DE REFLEXIONES PEDAGOGICAS	
SOBRE EL TEMA	
<i>par Santiago Ortega Mediavilla</i>	91

L'ŒUVRE OUVRABLE

RÉSUMÉ

Qu'est-ce que le cinéma a apporté de nouveau dans le panorama de la production artistique sérielle ? Apparemment, tout avait déjà été pratiqué bien avant son invention. Toutefois, quelque chose de nouveau semble se produire dans la production sérielle de notre époque : une sorte de nouvelle sérialité proposée récemment soit par le cinéma soit par ses plus proches dérivés télévisés. Une sérialité qui échappe à toute typologie car elle franchit les frontières de la structure du récit et empiète sur sa phénoménologie même. Par le mélange inconditionnel de toute espèce de répétition sérielle et, surtout, par la constante réouverture des mêmes données phénoménologiques de certaines œuvres, dont on arrive à modifier rétroactivement les personnages. Ce qui produit un type de discours de plus en plus clos, du point de vue de sa production de sens, mais en même temps, ouvrable pour toute possible réélaboration, à l'infini.

RESUMEN

¿ Que cosa novedosa aportó el cine dentro del panorama de la producción artística serial ? Aparentemente, todo había sido practicado ya mucho antes de su invención. Sin embargo algo nuestra época : una especie de nueva serialidad propuesta recientemente bien por el cine bien por los derivados televisados mas cercanos.

Una serialidad que escapa a toda tipología puesto que supera las fronteras de la estructura del discurso y se trava sobre su misma fenomenología. Por la mezcla incondicional de toda especie de repetición serial, y sobre todo por la constante reapertura de los mismos datos fenomenológicos de ciertas obras en las cuales se llega a modificar retroactivamente a los personajes. Lo que produce un tipo de discurso cada vez mas cerrado. Desde el punto de vista de su producción de sentido, pero al mismo tiempo ovrable para toda reelaboración posible al infinito.

Il y a une séquence, dans *The Player* (1992) de Robert Altman, où le réalisateur nord américain cible son attaque contre Hollywood en repérant son péché originel dans une sorte d'endémique coaction à raconter toujours la même histoire. On y voit, en deçà d'une fenêtre, des producteurs en train de discuter le projet d'un *The Graduate 20 years after*, un *Poltergeist IV*, un *Psycho V*, un *Rocky VI*, ou encore en train de s'évertuer dans la mise en chantier de formules telles un *Pretty Woman* « plus » *Fatal Attraction*, un *Top Gun* « plus » *Terminator*..

Pourtant, Hollywood n'a pas découvert la première que l'on pouvait garantir le succès en racontant toujours la même histoire. Répétition et sérialité sont depuis toujours le module le plus caractéristique de l'art populaire et, bien qu'aujourd'hui elles nous apparaissent comme typiques de l'univers des médias et de la reproductibilité technique, elles appartiennent de droit à toute l'histoire de la créativité artistique et littéraire occidentale. Umberto Eco, dans un essai consacré à la mise au point d'une sorte de typologie de la répétition¹, en repère au moins cinq espèces. Une première, qu'il appelle « reprise », consiste justement dans la reprise d'un thème de succès par sa continuation dans le temps : un phénomène aujourd'hui tellement répandu au cinéma qu'il risque de nous apparaître comme exclusif d'Hollywood, où les suites de *Rambo*, *Rocky*, *Supermán*, *Karaté Kid*, *Letal Weapon*, *Star Wars*, rigoureusement suivis par leur chiffre d'édition (un, deux, trois, quatre...) ne se comptent plus. Pourtant, ce genre était déjà pratiqué bien avant Hollywood : l'exemple le plus connu

est ce *Vingt ans après* d'Alexandre Dumas, cité presque malgré eux par les producteurs hollywoodiens de *The Player* ; mais, entre autres, l'*Orlando furioso* aussi est une reprise de l'*Orlando innamorato*.

Un deuxième type est le calquage-décalque qui consiste à reformuler, refaire, reprouser une histoire de succès. Bien sûr, un calquage explicite est aujourd'hui le *remake*, autre phénomène typique du cinéma dont le nom est désormais devenu une sorte d'antonomase pour étiqueter cette opération. Toutefois, bien avant ce genre tout cinématographique, a été un calquage la réécriture du *Moine* de Lewis par Artaud, ou du *Don Quichotte* de Cervantes par Pierre Menard. Ou toute autre sorte de réécriture plus ou moins autorisée, du plagiat au remaniement dont les finalités varient de l'hommage explicite à la parodie même.

Il y a ensuite la série proprement dite, qui ne concerne que la structure de l'œuvre et se base sur la répétition d'une situation fixe, et, dans un récit, d'un certain nombre de personnages principaux également fixes, autour desquels tournent des personnages secondaires qui changent justement pour donner l'impression que l'histoire suivante soit différente de l'histoire précédente. Dans ce cas aussi, les premiers exemples qui viennent à l'esprit sont des exemples cinématographiques, avec leurs inévitables dérivés de télévision une fois pour toutes stigmatisés par la *situation comedy*. Mais on peut en trouver en littérature aussi. Et célèbres : tels les romans de Rex Stout (où des personnages secondaires variables tournent autour des personnages fixes Nero Wolfe, Archie Goodwin, l'inspecteur Cramer, le sergent Stebbin...), ou encore ceux de Ian Fleming (n'oublions pas que James Bond a été, avant tout, un personnage de roman).

La saga serait le quatrième type qui consiste en une succession d'événements concernant le cours historique d'un personnage ou d'une généalogie de personnages. Dans la saga, en somme, différemment que dans la série, les personnages vieillissent. Comme dans le cycle breton ou dans la *Comédie humaine* de Balzac, réalisation parfaite de ce que l'on nomme aujourd'hui « saga à arbre », ou à partir d'un personnage souche on suit non seulement les différents embranchements narratifs concernant ses descendants, mais on dé-

place aussi l'attention sur d'autres souches (exactement comme, aujourd'hui, dans les *soap operas* ou dans les *telenovelas* sud-américaines).

Un cinquième type, enfin, qu'Eco nomme « dialogisme intertextuel », se présente plutôt comme une conséquence de la création sérielle. Chaque type de texte sériel cité, en fait, parle d'autres textes sériels et leur connaissance est le présupposé nécessaire pour la compréhension et l'appréciation du lecteur (ou du spectateur). Le dialogisme intertextuel résulte donc d'un contrat implicite du texte avec son lecteur, suivant lequel ce dernier doit connaître et se souvenir du texte archétype ou des textes originaires, les mettre en relation et les faire dialoguer entre eux.

En quoi consiste alors le péché originel de la sérialité hollywoodienne repéré par Altman dans *The Player* ? Car, quelque chose de nouveau semble effectivement se produire sous le soleil du panorama sériel de notre époque. Quelque chose qui paraît sortir de l'univers des médias et de la reproductibilité technique, et s'incarner parfaitement dans une sorte de nouvelle sérialité ou esthétique de la variation, proposé récemment par le cinéma et ses dérivés télévisés. Quelque chose enfin qui échappe à toute typologie car il n'investit pas seulement les structures du récit mais en franchit les frontières et empiète aussi sur sa phénoménologie.

Tout d'abord, par le mélange inconditionnel de toute espèce de répétition sérielle, ce qui fait que depuis quelque temps toute reprise est à la fois une suite, une saga, un calquage, une série et autre chose encore.

Un seul exemple : la saga d'Indiana Jones, qui naît en 1981 comme film unique (*Raiders of the Lost Ark*) ; son succès donne suite à deux reprises (*Indiana Jones and The Temple of Doom* en 1984, *Indiana Jones and the Last Crusade* en 1989), et tout récemment (en 1991-92) est arrivée à son quatrième chapitre avec une série de télévision en six épisodes, mais en bouleversant toutes les règles de la sérialité « classique ». Déjà *Temple of Doom*, où nous sommes à Shanghai en 1935, est à moitié entre la reprise et la saga par rapport à *Raiders*, où nous étions-serons ? – en Amérique du Sud, en 1936 ; l'action du deuxième film est donc située chronologiquement avant celle du pre-

mier film, où le héros Indiana Jones était plus vieux (il vieillira d'ailleurs encore dans le film et dans le téléfilm suivants). Toujours *Temple of Doom* est aussi un calquage, car au héros principal de *Raiders*, l'archéologue Indiana Jones, s'ajoute le héros idéal de *E.T.*, c'est-à-dire un enfant ; le film donc refait aussi ce dernier, dans une sorte de calquage mixte, ou *remake* double et inavoué (*Raiders* « plus » *ET*, diraient les producteurs d'Altman), qui recycle, mélange, la formule de deux succès à la fois. Mais il s'agit aussi d'une série à épisodes (comme le démontre ce dernier chapitre pour la télé) car chaque film adopte une structure narrative absolument identique, qui est la même des téléfilms. Ils débute tous par un antécédent qui est couronné par un échec et se termine par une fuite aventureuse. Tels antécédents n'ont aucun rapport effectif avec ce qui va bientôt constituer le véritable centre de l'action, mais servent, comme le sigle l'indicatif dans le téléfilm, à dicter les règles du jeu. Ensuite l'antécédent est suivi par une sorte de prologue à la véritable action, puis par un frénétique crescendo d'actions où chaque déplacement spatial correspond à une nouvelle étape de l'aventure, et accumule les chevilles qui conduisent au dénouement de l'intrigue.

Ce qui se produit aussi dans les suites de *Rocky*, *Beverly Hills Cop*, *Superman*, *Gremlins* qui, film après film, suite après suite, franchissent les frontières de la sérialité classique et deviennent saga, remakes inavoués et surtout séries, en calquant à chaque fois la même structure narrative, en reproposant à chaque aventure la même situation fixe où seuls les personnages secondaires qui changent, pour masquer en surface le retour de l'identique.

Mais la saga d'Indiana Jones est aussi un admirable exemple de dialogisme intertextuel inédit, car libéré de toute contrainte logique ou chronologique. Pour rire, par exemple, le spectateur non seulement a besoin de connaître et se souvenir du texte archétype, mais doit surtout se souvenir de ce qu'il a vu *avant* mais qui se suppose arriver *après* : dans *Raiders* on a tous ri au gag où Indy abat, par un simple coup de révolver, l'arabe qui s'exhibait menaçant avec une immense sabre devant lui. Et on a tous eu besoin de se souvenir de ce gag vu *avant* mais qu'on suppose arriver *après*, pour rire à nouveau quand, dans *Temple of Doom*, la même scène se répète, cette fois-ci

avec deux énergumènes armés de sabre contre lesquels Jones dégage un air de dédaigneuse suffisance et s'aperçoit ensuite, avec embarras, qu'il n'a pas son revolver sur lui.

D'ailleurs dans *L'Empire contre-attaque* on trouve un Gremlin. Et dans *ET*, quand l'alien est conduit en ville durant le Halloween, il rencontre un autre personnage déguisé en gnome de *The Empire Strikes Back* (*L'Empire contre attaque*, 1980, deuxième chapitre de la saga de *Star Wars*), bondit, et cherche à se jeter à sa rencontre comme s'il s'agissait d'un vieux copain. Ici, pour le spectateur, il ne s'agit plus de connaître l'existence d'un film archétype ; il doit plutôt connaître l'existence de films appartenant à d'autres séries (et, notamment, que les deux personnages ont été projetés par le même créateur Carlo Rambaldi). Il doit en somme posséder une connaissance qui ne se limite pas à l'univers narratif d'une seule série mais qui les embrasse toutes et qui inclut aussi l'information supplémentaire qui les concerne. Car le dialogisme intertextuel produit par la nouvelle sérialité cinématographique est caractérisé par une autoréférentialité totale et exaspérée, libérée de toute règle de vraisemblance et conséquentialité spatio-temporelle.

Mais il y a au moins encore un phénomène inédit produit par le cinéma et ses dérivés dans le panorama de la nouvelle sérialité. Sans doute le plus intéressant, qui exige un petit détour dans la théorie du texte². Dans ses « Remarques pour une phénoménologie du narratif », Christian Metz³ définissait le récit comme la mise en œuvre d'un système discursif clos, avec son début et sa fin, organisant un univers autre par rapport au *hic et nunc* spatio-temporel du lecteur, dans lequel une suite d'événements se déploie au long d'un axe temporel défini et achevé. Une œuvre peut donc bien être *ouverte*, suivant la fameuse proposition d'Umberto Eco, elle peut véhiculer une infinité de significations possibles, mais elle est également un objet phénoménologiquement déjà donné, déjà là, et, en tant que telle, dans ses propres limites spatio-temporelles, absolument interchangeable. Close.

Or, si on applique cette définition à la production narrative cinématographique et audiovisuelle récente, on a l'impression qu'un changement irréversible s'est produit, qui a radicalement modifié la no-

tion classique de texte, justement à travers ces caractères sûrs qui permettaient à Metz d'en marquer la spécificité. Si sérielles que puissent avoir été les œuvres de Dumas et Ariosto, celles de Sophocle ou de Shakespeare, par rapport à la production courante de leur époque, elles entrent toujours dans la définition du récit que donnait Metz. Mais essayons d'imaginer un *Œdipe II* ou un *Hamlet II* dans lesquels, à travers quelque extravagant coup de théâtre, on finirait par découvrir que Jocaste n'est pas la vraie mère d'Œdipe, que Laios n'en était pas le vrai père, ou bien que le fantôme qui persécute Hamlet n'est qu'une stupide plaisanterie inventée par des amis farceurs, ou encore que son vrai père, toujours vivant, est celui qui drague la femme que tout le monde prend pour sa mère mais qui à son tour...

Ces exemples, volontairement blasphèmes, sont en réalité moins étrangers au panorama actuel du récit cinématographique et audiovisuel qu'on pourrait le croire. Au fond, c'est ce qu'on a fait à Norman Bates qui, dans *Psycho II*, découvre que la femme qu'il a tuée, empaillée et vénérée pendant des années n'était pas sa vraie mère mais la sœur de sa mère (Emma Spool, sœur de Norma Spool Bates, qu'il « retue » donc dans la suite) ; ce qui anéantit les raisons mêmes de sa folie.

C'est ce qu'on a fait à Luke Skywalker dans *L'Empire contre-attaque*, qui finit par découvrir que Darth Vader est son père, lequel, par conséquent, ne peut plus être méchant et retrouve l'ancienne bonté ensevelie en lui (mais sans aucune incursion dans le thème bourgeois du traître et du héros). De même, dans *Return of the Jedi* (*Le Retour du Jedi*, 1983), Skywalker découvre que l'aimée Leia est sa sœur ; mais sans la moindre culpabilité incestueuse, car l'expédient sert au contraire à calmer les conflits, à apaiser ceux qui auraient voulu voir la princesse Leia fiancée avec Luke au lieu de Hans.

Car ici il n'y a rien de l'ambiguïté et de l'épaisseur de l'*agnition* aristotélicienne : il y a plutôt recyclabilité, ouvrabilité infinie et illimitée, comme dans les *soap operas* où, de temps en temps, on substitue les acteurs parce que la suite de l'histoire requiert une modification du rôle narratif d'un personnage qui change ainsi d'identité en même temps que d'aspect physique.

Il y a ici, en somme, modification radicale et rétroactive des caractères alors qu'une caractéristique presque tautologique de la sérialité classique a toujours été l'immutabilité des caractères, leur éternel et identique retour, leur *clôture* phénoménologique⁴.

Les caractéristiques par lesquelles Metz mettait en évidence les spécificités du récit, ses frontières, ses « contours », disparaissent ainsi les unes après les autres. Le nouveau récit sériel, au cinéma comme en télévision, semble en fait reposer sur un système inverse, et être construit comme un discours constamment réouvert par ses potentialités de développement. Un discours qui peut tolérer, sur le plan interne, toute transgression des lois traditionnelles de la vraisemblance (spatiales, temporelles, phénoménologiques) car il met en scène des personnages et des événements mobiles, interchangeables et substituables à l'infini. Le paradoxe réside dans le fait que cela coexiste avec une fixité toujours plus grande de ses structures de base, avec, par conséquent, une rigidité toujours plus grande de ses parcours de sens.

Donc discours clos (vs ouvert), mais en même temps ouvrable pour toute possible réélaboration à l'infini. Œuvre ouvrable dont l'« ouvrabilité » est rendue possible par contamination avec les lois de la nouvelle sérialité, par l'adoption d'une structure narrative qui respecte le parcours narratif rigide des étapes du téléfilm (indicatif, prologue, déroulement, conclusion et épilogue). Une structure extrêmement fragmentaire, centrifuge (vs centripète), la seule qui rende possible un recyclage infini et même parfois le bouleversement de ses éléments internes sans toutefois en provoquer la dispersion, puisque à la différence du texte filmique classique il n'y a plus aucun centre, aucun noyau à disperser.

Et si la femme tuée par Norman Bates n'était pas sa mère, il se peut aussi que, dans la suite de *The Graduate* annoncée par Altman dans *The Player*, on finisse par découvrir que même la troublante Mrs Robinson ne soit pas la vraie mère de la femme de son ex jeune amant. Ou encore, dans un prochain autant qu'inévitable *Gone with the Wind II*, il se peut que grâce à la magie d'un simple flashback l'immense amour de Scarlet O'Hara pour le pâle Ashley ne devienne qu'un rêve. Que Tara même n'existe que dans les rêves de la capri-

cieuse jeune fille. Les rêves du cinéma.

ELENA DAGRADA

NOTES

1. Umberto Eco, « Tipologia della ripetizione », dans *L'immagine al plurale* (sous la direction de Francesco Casetti), Venezia, Marsilio, 1984.

2. Cf. Elena Dagrada, « Changer les contours », *Hors Cadre*, n° 4, 1986.

3. Cf. *Revue d'Esthétique*, Paris, Klincksieck, XIX, 3-4, 1966 (repris dans *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1968).

4. Ce qui est vrai, soit bien sûr dans les séries à schéma fixe (qui n'impliquent pas de déroulement temporel d'un épisode à l'autre), soit dans les séries à "flashback" (Superman), où chaque épisode raconte un différent moment du passé du héros, revisité continuellement à la recherche de nouvelles situations narratives qui pourtant ne doivent pas altérer son présent mythologique, ni sa physionomie, avec laquelle il a été présenté à son public au départ et une fois pour toutes.